

*El imaginario monárquico
en el teatro histórico de Lope de Vega*

Pedro García Martín
Universidad Autónoma de Madrid

Divinas y humanas letras
dan ejemplos: es traidor
todo hombre que no respeta
a su Rey, y que habla mal
de su persona en ausencia.

Lope de Vega: *El mejor alcalde, el rey*.

La obediencia y veneración del Rey muestra con sangriento castigo la presente historia, cuánto bien resulta amarle y servirle, y cuánto mal de resistirle, y desobedecerle...; pues que vemos que en (la obediencia) consiste la felicidad de los grandes, y la quietud y vida de los pequeños.

Lope de Vega: *La campana de Aragón*.

El imaginario monárquico protagoniza buena parte de la historia. Empuña el cetro del acontecer. Mantiene el ojo vigilante. Esgrime la vara del castigo¹. Los súbditos del rey, como hijos que veneran a su páter familias, han de amarle y servirle. El deber de la obediencia, mostrada como virtud política en el teatro

¹ P. GARCÍA MARTÍN: “Crime et châtiment. La folie comme leçon et la justice comme spectacle”, pronunciada el 19 de mayo de 2012 en Séminaire CALEM “*Civilisation, Arts, Lettres dans l’Europe Moderne XVe-XVIIe siècles*”, Université de Rennes 2, Campus Villejean, organizada por el CELLAM (Centre d’Etudes des Littératures et Langues Anciennes et Modernes) (en prensa). El control del cuerpo de los súbditos por el poder en los siglos modernos ha sido estudiado por M. FOUCAULT: *Vigilar y castigar*, Madrid 1986. La polémica sobre la violencia legítima e ilegítima en el Estado moderno ha sido analizada por R. MUCHEMBLED en su obra *Una historia de la violencia*, Barcelona 2010.

lopesco, premia al reino con “la felicidad de los grandes, y la quietud y vida de los pequeños”².

La imagen del poder nace del mismo poder de las imágenes³. Ese aura que irradia la autoridad cautiva a los espectadores. Esa mirada que media entre lo visto y el vidente cambia con el tiempo⁴. En este sentido, el monarca fue estimado en el Barroco como excelencia de bondad y paradigma de belleza. Pero ningún rey, por poderoso que llegase a ser, eludió la defunción postrera que conlleva la propia naturaleza humana. Los hombres y las cosas nacen, maduran y perecen. Los Imperios y los sujetos pasan del esplendor al deterioro. Ni siquiera la fama póstuma y la gloria eterna del rey fallecido, prolongadas en crónicas y comedias laudatorias, pueden ocultar el drama de la consunción de la carne.

De esta certeza derivó una lección política ejemplarizante para los súbditos: el rey reflejaba la perfección divina en contraste con unos vasallos que flaqueaban ante las tentaciones mundanas⁵. De ahí el verso sentencioso de Lope dirigido a los súbditos: “es traidor todo hombre que no respeta a su Rey, y que habla mal de su persona en ausencia”⁶. Lo que no es óbice para que ambos seres, el virtuoso mayestático y el vulgar pecador, acabasen por sucumbir ante la muerte igualadora. Tal vez porque la luz es inseparable de la sombra; produce la sombra; siempre tiene una mitad oscura.

En esta ponencia versaremos sobre el imaginario monárquico en el teatro histórico de Lope de Vega. Lo haremos desde la perspectiva del historiador, en lugar de la del especialista en filología y literatura, cuya terminología y método

² F. Lope DE VEGA: *La campana de Aragón*, publicación original en Madrid, por Iuan Gonçalez, a costa de Alonso Perez..., vendese en sus casas, 1623; publicación en Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; Madrid, Biblioteca Nacional, 2009.

³ D. FREEDBERG: *El poder de las imágenes*, Madrid 1992, pp. 11-17.

⁴ R. DEBRAY: *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Barcelona 1994, p. 15.

⁵ P. GARCÍA MARTÍN: “El reflejo de los espejos deformantes. Manipular la imagen para travestir la realidad”, en P. H. MERLO MORAT (ed.): *El creador y su crítico. Manipular y travestir*, Lyon 2013, pp. 193-206.

⁶ F. Lope DE VEGA: *El mejor alcalde, el rey*, publicación original en Madrid, por la viuda de Alonso Martin, a costa de Diego Logroño..., vendese en sus casas..., 1635; publicada en Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; Madrid, Biblioteca Nacional, 2009.

difieren de nuestra disciplina ⁷. Para ello, partiremos del estado de la cuestión acerca del tratamiento de la historia en la comedia lopesca. A continuación, espiaremos entre los valores ideológicos más constantes en obra tan prolífica como la cosechada por el Fénix. Unos valores que incumbirán al mecenazgo de la nobleza, al sentimiento patriótico de España y a la legitimación de la monarquía católica. Después, analizaremos la puesta en escena de este ideario político, la representación dramática de la figura del monarca y el impacto del teatro en un público más habituado a la cultura de la imagen que a la escrita. Por último, sopesaremos la respuesta de unos espectadores adoctrinados en la obediencia al rey por derecho divino.

Un monarca que encarnaba el papel de actor de sí mismo en el gran teatro del mundo que era la Corte de los Austrias. Un microcosmos palaciego que sacó al Monarca Católico a la palestra del *theatrum mundi*, como relatan Jonathan Brown y John H. Elliott en *Un palacio para el Rey*:

La corte del rey de España semejava un espléndido teatro sobre cuyo escenario estuviese perennemente el actor principal. Las acotaciones escénicas abarcaban hasta el último detalle; los decorados, si bien algo anticuados, resultaban imponentes, y el resto del reparto era verdaderamente enorme... El rey había aprendido ya su papel en el teatro de la corte y ahora se proponía ser figura en el teatro del mundo ⁸.

EL “ARTE NUEVO” DE HACER LA HISTORIA DE ESPAÑA

El estado de la cuestión más reciente sobre la relación de Lope con el poder monárquico ha aportado varios trabajos enfocados desde otras tantas perspectivas.

En la monografía de Veronika Ryjik *Lope de Vega en la invención de España...*, la autora trabaja desde la perspectiva de las teorías modernas sobre las naciones y los nacionalismos. En esta línea, el rol del teatro público, en tanto medio de comunicación cuyos contenidos culturales iban dirigidos a todos los estamentos

⁷ Por poner algunos ejemplos conceptuales las expresiones “teatro nacional” o “conciencia nacional” que utiliza el historiador de la literatura son impropias para el historiador generalista hasta que se cree el Estado nación en el siglo XIX. Del mismo modo, cuando los primeros hablan de las “Historia contemporánea en el teatro de Lope” para referirse a las comedias publicadas en vida, sería la “obra coetánea” y la “Historia contemporánea entre finales del siglo XVIII y el XXI en terminología de los segundos.

⁸ J. BROWN & J. H. ELLIOTT: *Un palacio para el Rey*, Madrid, p. 31 [1ª ed., Yale 1980].

de la sociedad, contribuye a la gestación de la “conciencia nacional” en el imaginario español. En aras de esos ideales patrios, el Fénix no duda en manipular la historia, tomando parte en la construcción del “yo” colectivo nacional⁹.

La formación de esa conciencia de España sería un proceso dinámico cuya última etapa culminaría en la creación del Estado nación. Ahora bien, en plena crisis diferencial del siglo XVII, la decadencia hispánica se hace más evidente que la de otros países por suceder a su reciente hegemonía imperial, por lo que se contempla el retorno a las glorias del pasado como una salida ideológica al pesimismo político. Luego, para Veronika Ryjik, el hecho de que la mayoría de los dramas históricos de Lope evoque el idílico tiempo de los Reyes Católicos, es sintomático de esta tendencia melancólica que apesadumbra a España.

En esta tesis revisionista, la alumna sigue los pasos de su maestro, a la sazón Antonio Carreño-Rodríguez, expuestos en su obra *Alegorías del poder. Crisis imperial y comedia nueva*. Este profesor sostiene que frente a la interpretación del teatro barroco como un medio de propaganda de la monarquía, las comedias de Lope, Tirso y Calderón son portadoras de una crítica metafórica a los reinados de los Austrias Menores. Al punto que los dramaturgos del Siglo de Oro se habrían dado cuenta de la utilidad de la historia en la farándula como un medio de instrucción popular. De resultas, bajo estas “alegorías del poder”, opinaban de forma subrepticia sobre el ideal del príncipe, el arte de gobernar y la necesidad de arbitrios en la dirección del Imperio¹⁰.

En el artículo de Marcella Trambaioli: “Lope de Vega y el poder monárquico: una puesta al día”, la perspectiva adoptada consiste en repasar las teorías interpretativas sobre dicha relación¹¹. La hispanista italiana, consciente de que “el tema todavía no ha sido enmarcado de forma oportuna”, sintetiza los cuatro puntos de vista desde los que se ha ido abordando el maridaje entre el Fénix y la monarquía, a saber:

1º) La teoría política contenida en las comedias de Lope. Sus defensores consideran que el dramaturgo repetía en sus obras los argumentos de los teólogos y

⁹ En la monografía de V. RYJIK: *Lope de Vega en la invención de España: El drama histórico y la formación de la conciencia nacional*, Boydell & Brewer 2011, pp. 216 y ss.

¹⁰ A. CARREÑO-RODRÍGUEZ: *Alegorías del poder. Crisis imperial y comedia nueva (1598-1659)*, Woodbridge 2009, pp. 217-226.

¹¹ M. TRAMBAIOLI: “Lope de Vega y el poder monárquico: una puesta al día”, *Impossibilia* 3 (abril 2012), pp. 16-36

juristas del momento. Ese *corpus* de literatura política, popularizado en los corrales de comedias, ayudaba a construir la ideología monárquica del poder habsbúrgico. A la vez que mostraba un *ars gubernandi* del agrado de un público que compartía esa misma concepción de sus soberanos¹².

2º) Lope es el dramaturgo de la historia de España. En calidad de cronista oficioso de la monarquía, Lope reescribe en sus obras la mitología del Imperio español, la cual divulga en un corral de comedias que es a la vez espacio de diversión y escuela política.

3º) La didáctica de la historia lopesca está vinculada a las estrategias personales de autopromoción del poeta. El Fénix, a pesar de no conseguir el puesto de cronista real que tanto ambicionó, nunca dejó de hacer propaganda cortesana para seguir promocionando su candidatura al ansiado cargo¹³.

4º) Las comedias de Lope encerraban una crítica velada al poder absoluto del monarca. Estas posturas no casan con la biografía de un poeta que siempre persiguió el reconocimiento de una corona a la que rendía tributo cada vez que tenía ocasión.

En definitiva, para Marcella Trambaioli el tratamiento del rey en el teatro lopesco presenta tres facetas, a saber: la de personaje de la trama dramática, la de institución respetable y digna de alabanza, y la de figura metateatral que desoye las instancias del poeta¹⁴.

Algunos trabajos presentados en el VII Congreso Internacional Lope de Vega, organizado por el grupo Prolope, han sido editados bajo el título *Lope y la historia*¹⁵. Los compiladores, Enrico di Pastena y Victoria Pineda, proponen

¹² La coincidencia de las ideas política de Lope y las reflexiones que Juan de Mariana expone en su tratado *Del rey y de la institución real* son defendidas por T. J. KIRCHNER & D. CLAVERO en *Mito e Historia en el teatro de Lope de Vega*, Alicante 2007, pp. 282 y ss.

¹³ T. FERRER VALLS: "Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (I)", en J. Mª Díez Borque (ed.): *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, Madrid (Cuadernos de Teatro Clásico 10) 1998, pp. 215-231.

¹⁴ *Ibidem*, p. 31.

¹⁵ Algunos estudios del VII Congreso Internacional Lope de Vega: *Lope y la historia*, organizado por el grupo Prolope y celebrado del 26 al 28 de octubre de 2012 en la Universidad autónoma de Barcelona, han sido publicados en el *Anuario Lope de Vega* [www.revistes.uab.cat/anuariolopedevega].

un acercamiento múltiple al tema, en el que se renueven las clasificaciones existentes ¹⁶, se rastreen las constantes dramáticas, se estudien la infinidad de matices técnicos y formales de la obra del Fénix y se recapacite sobre la función del teatro en la sociedad de la época.

Por nuestra parte, en el capítulo de libro colectivo “El arte nuevo de hacer España. Acerca de la difusión de la Historia en el teatro de Lope de Vega”, del que es continuación esta ponencia, aportamos la perspectiva del historiador generalista ¹⁷. Para ello, reflexionamos acerca de la divulgación oral de la cultura escrita a través de los escenarios, la función dramática de la historia y la “tragedia de horror”, la pedagogía historicista en la comedia nueva de Lope y de otros ingenios áureos y la contribución del teatro a la propaganda de la Monarquía Hispana.

Muchas piezas lopescas albergan una suerte de enseñanza de la historia. La propaganda política no siempre era explícita, como en las bodas reales y las ceremonias cortesanas, sino que también se camuflaba bajo la apariencia ingenua de una diversión ociosa como era el teatro. De forma que ya por entonces era un instrumento más del ejercicio del poder. Un vector eficaz empleado por el aparato de propaganda real para inculcar los valores dinásticos en los espectadores. Desde los mitos fundacionales a la unión de coronas, de la defensa de la religión católica a la creación de un Imperio global, el drama caló en el imaginario colectivo al servicio de unos soberanos con pretensiones universalistas. En consecuencia, Lope de Vega no sólo atinó a inventar un *Arte nuevo de hacer comedias*, sino también un “arte nuevo de hacer la historia de España”.

LOS VALORES IDEOLÓGICOS EN EL DRAMA HISTÓRICO DE LOPE

Esos dramas históricos que triunfan en los corrales durante el Barroco seguirán ensalzando la figura del rey como representante de Dios en la tierra y los ideales de la cultura aristocrática. Sin embargo, en el *arte nuevo* ha cambiado la manera de transmitir el mensaje político, pues, en lugar de limitarse a recrear

¹⁶ Entre las clasificaciones que más se citan están las de F. CALVO: *La dramatización de la historia en el barroco español*, Buenos Aires 2007, y J. OLEZA: “Estudio preliminar” a la edición de D. Mc Grady de *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, Barcelona 1997, pp. IX-LV.

¹⁷ P. GARCÍA MARTÍN: “El arte nuevo de hacer España. Acerca de la difusión de la Historia en el teatro de Lope de Vega”, en J. I. RUIZ RODRÍGUEZ & I. SOSA MAYOR (dirs.): *Construyendo identidades. Del protonacionalismo a la nación*, Alcalá de Henares 2013, pp. 163-188.

las gestas pretéritas, ahora la “verdad histórica” se conseguía proyectando hacia el pasado los modelos políticos y religiosos presentes.

A los historiadores actuales no deben importarnos tanto estas licencias presentistas como las ideas políticas que transmitían. Nuestra mirada debe dirigirse a los mitos que van edificando la monarquía moderna y a la recepción de su imaginario por los espectadores del siglo XVII, como observó Ricardo del Arco y Garay:

Lo que tiene importancia no es que los asuntos sean históricos y no inventados, sino el contenido de ideas históricas según el sentido español de la época, que la comedia podía extraer para elevarlos a la escena. Nada importa que para hacer revivir los ideales históricos o tradicionales se valgan los poetas de hechos y personajes reales o imaginados ¹⁸.

Desde este plano social, las comedias lopescas de género histórico cumplían una función ejemplarizante, al modo de los *exempla historiae* que los sacerdotes predicaban en sus sermones y los preceptores inculcaban a los príncipes herederos.

En el Siglo de Oro, la historia y la comedia compartían dos funciones: el providencialismo bíblico y el carácter ejemplarizante ¹⁹.

La providencia en la tradición judeocristiana guiaría el destino de los hombres y de sus gobernantes hacia la salvación. De acuerdo con ella, el curso de la historia había sido diseñado por Dios, quien depositó en la Monarquía Católica el carisma preciso para conducir al pueblo elegido, tal como se consideraba el español a sí mismo, hasta asumir el protagonismo de la mismísima historia universal.

La finalidad modélica de la historia, retomada de los clásicos por el Humanismo, fue juzgada por los tratadistas como fuente de enseñanzas morales y políticas para los príncipes. Los pensadores políticos del siglo XVI defendían una consideración instrumental en la educación del príncipe. Las artes liberales y las letras, sobremanera la historia, eran herramientas indispensables para gobernar su reino ²⁰.

¹⁸ R. DEL ARCO Y GARAY: *La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega*, Madrid 1942, p. 220.

¹⁹ M. MARTÍNEZ AGUILAR: “Historia y poder en el teatro del primer Mira de Amescua”, en R. CASTILLA PÉREZ & M. GONZÁLEZ DENGRA (eds.): *La teatralización de la historia del Siglo de Oro Español. Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca Mira de Amescua, celebrado en Granada, del 5 al 7 de noviembre de 1999 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*, Granada 2001, pp. 371-402.

²⁰ L. GALVÁN: “Educación, propaganda, resistencia. Literatura y poder en teorías, tópicos y controversias de los siglos XVI y XVII”, en I. ARELLANO, Ch. STROSETZKIM & E. WILLIAMSON (eds.): *Autoridad y poder en el Siglo de Oro*, Madrid 2009, pp. 52-69.

Maquiavelo pone la apariencia y la estimación del príncipe por encima de la verdad.

Castiglione recomienda al cortesano las letras para persuadir al príncipe y conducirlo al bien.

Para Erasmo, el príncipe ha de educarse desde temprana edad mediante las lecturas de los clásicos y de los historiadores, pero no debe imitar lo que lee, sino aprovecharlo para mejorar moralmente y servir a sus súbditos.

Por su parte, Lope encarece la historia mediante una cita clásica:

De la Historia dixo Cicerón, que no saber que antes que nosotros avia pasado, era ser siempre niños: conocida es su utilidad tan encarecida de tantos ²¹.

Pero es Diego Saavedra Fajardo quien la eleva a la categoría de maestra del poder en su obra *Idea de un príncipe político christiano representado en cien empresas* (1640-1642):

La historia es maestra de la verdadera política, y quien mejor enseñará a reinar al príncipe, porque en ella está presente la experiencia de todos los gobiernos pasados y la prudencia y juicio de los que fueron ²².

La República de las Letras fue uno de los mejores aliados del poder establecido. El sistema de valores de la aristocracia protagonizaba todas las esferas de la vida social ²³. La mayoría de los ingenios áureos tenían la “condición” de secretarios y el “ejercicio” de la escritura ²⁴.

La dependencia material del mecenas, la pertenencia identitaria al Imperio hispánico y la veneración a la figura excelsa del Rey eran los valores políticos que les movían en la creación de sus obras. De ahí que el teatro histórico de Lope de

²¹ Prólogo de la comedia de F. Lope DE VEGA: *La campana de Aragón*, op. cit.

²² D. SAAVEDRA FAJARDO: *Idea de un príncipe político christiano representado en cien empresas* (1640-1642), Empresa 4, www.biblioteca-antologica.org/.../SAAVEDRA-FAJARDO-Idea-de-un-p...?

²³ A. CARRASCO MARTÍNEZ: *Sangre, honor y privilegio. La nobleza española bajo los Austrias*, Barcelona 2000, pp. 73 y ss.

²⁴ P. GARCÍA MARTÍN: Ponencia titulada “De letras y medros. Condición y ejercicio de los escritores en la España del Siglo de Oro”, pronunciada el 23 de octubre de 2013 en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Valencia, dentro del Congreso Internacional: “*Cambios y resistencias sociales en la Edad Moderna*”, organizado por el Departamento de Historia Moderna de la Universidad de Valencia, celebrado durante los días 23 al 25 de octubre de 2013 (en prensa).

Vega, aparte de perseguir el éxito de público, tuviese tres objetivos ideológicos: lisonjear a la nobleza y su mecenazgo, enardecer el sentimiento patriótico y, sobre todo, legitimar a la monarquía católica²⁵.

LA CULTURA NOBILIARIA Y EL MECENAZGO DE LOS ESCRITORES

En primer lugar, el enaltecimiento de la nobleza formaba parte del patrocinio que la aristocracia ofrecía a artistas, poetas, dramaturgos e historiadores. Mientras los poderosos buscaban un interés para su linaje o para su persona, los hombres de letras dedicaban sus obras a los grandes en pos de prebendas materiales y de un buen árbol social bajo el que cobijarse, cuyo bosque intrincado eran las redes clientelares.

Ahora bien, las relaciones de mecenazgo, la naturaleza de los encargos que los comitentes hacían a los creadores, habían cambiado en el tránsito del Renacimiento al Barroco. Los artistas y literatos del Siglo de Oro pretendieron el favor de la corona y de las grandes casas nobiliarias. El prestigio social de la aristocracia le había conferido un enorme protagonismo en la vida social. Por eso, los autores se arrimaron a los poderosos en busca de mercedes y protección²⁶.

Sin embargo, las novedades en estas uniones de conveniencia, que antaño se habían limitado a meras lisonjas, estribaron en que al presente perseguían dos propósitos respectivos: los nobles deseaban perpetuar la memoria de los mecenas; los creadores, obtener el reconocimiento social del artista²⁷.

En suma, la dinámica del mecenazgo fue para el noble un medio de propaganda política y para el escritor un vector de publicidad literaria. Aunque, como señala Isabel Enciso, al entrar en el juego cortesano, los escritores, además

²⁵ P. GARCÍA MARTÍN: “El arte nuevo de hacer España...”, *op. cit.*

²⁶ El paso del desprecio al aprecio de las letras en los nobles palaciegos lo recoge F. BOUZA: *Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*, Madrid 1998 [reimpresión 2011], pp. 186-187.

²⁷ La irrupción de los letrados en el espacio cortesano y las relaciones entre patrocinadores y escritores ha sido analizado por S. MARTÍNEZ HERNÁNDEZ: “En la corte la ignorancia vive (...) y son poetas todos. Mecenazgo, bibliofilia y comunicación literaria en la cultura aristocrática de corte”, *Cuadernos de Historia Moderna* 35 (2010), pp. 35-67. Y su reciente edición *Escribir la Corte de Felipe IV. El Diario del Marqués de Osera, 1657-1659*, Madrid 2013.

de someter su labor creativa a cierta dependencia del mecenas, podían seguir su misma suerte en el triunfo o en el fracaso político²⁸.

De esta forma, Francisco de Quevedo depositó vanas esperanzas en el valimiento del conde duque de Olivares, del que alabó sus leyes antilujo en su libro *Grandes anales*, llegando incluso a ser secretario del monarca, antes de caer en desgracia y dar con sus huesos en el convento de San Marcos.

Mira de Amezcuza, miembro de la clientela del conde de Lemos, quien era sobrino y yerno del Duque de Lerma, contribuyó a la propaganda de la figura pública del valido.

El propio Fénix, en *Fuenteovejuna*, distorsionó la crónica para restaurar la figura del maestro don Rodrigo Téllez de Girón, antepasado del tercer duque de Osuna, don Pedro Téllez Girón, a quien el escritor dedicó *La Arcadia* y de quien recibió mercedes pecuniarias²⁹.

La intención apologética hacia algunos linajes susceptibles de proporcionarle mecenazgo la encontramos en el epistolario que Lope dirigió a su protector el duque de Sessa. De este modo, en la comedia *Las cuentas del Gran Capitán*, el comediógrafo relata las hazañas bélicas de un antepasado ilustre del duque de Sessa, don Gonzalo Fernández de Córdoba. No era otro que el famoso héroe de la guerra de Granada y de las campañas de Italia que le valieron el sobrenombre del Gran Capitán. En la pieza *Nueva victoria de don Gonzalo Fernández de Córdoba* vuelve a repetir la jugada. Nada más que en esta ocasión canta la victoria contra los protestantes que obtuvo en 1622 el propio hermano del duque de Sessa.

La adulación linajuda está presente en una carta que el Fénix dirige al señor de Sessa en diciembre de 1616, en la que da cuenta de la rivalidad entre los empresarios teatrales Alonso de Riquelme y Hernán Sánchez de Vargas para representar su última comedia, confesando al duque su predilección por uno de ellos:

Elija ahora vuestra excelencia el que le parezca más a propósito para inclinar las Musas que como, en fin, las mujeres, no hay remedio de hacerles fuerza donde no tienen gusto... pero le suplico en favorecer a quien tan bien lo merece,

²⁸ I. ENCISO ALONSO-MUÑUMER: “Nobleza y mecenazgo en la época de Cervantes”, en A. ALVAR EZQUERRA (ed.): *Vida y sociedad en tiempos del Quijote*, Barcelona-Madrid 2012, p. 51.

²⁹ T. FERRER VALLS: “Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (II): lecturas de la historia”, en R. CASTILLA PÉREZ & M. GONZÁLEZ DENGRA (eds.): *La teatralización de la historia del Siglo de Oro Español...*, op. cit., p. 14.

que también sabrá Riquelme representar *La historia del Gran Capitán*, antecesor de su ilustrísima Casa ³⁰.

El sentimiento patriótico de una Historia común

En segundo lugar, a fin de enardecer el sentimiento patriótico, Lope edulcoró las crónicas para mostrar una España gobernada por monarcas enviados por Dios a la tierra para guiar al pueblo elegido. Debemos recordar que la historia de los reyes de España era en el Siglo de Oro una sucesión de modelos ideales de conducta propios de héroes que vencían todas las pruebas que les salían al paso.

En estas crónicas, de las que se nutría el magín lopesco para urdir sus tramas históricas, predominaba un principio de oposición maniquea. Puesto que el lector o el oyente recibía la impresión de que sus soberanos encarnan el bien triunfando sobre el mal, la prevalencia de lo divino sobre lo humano, la victoria de lo grande sobre lo pequeño. De manera que el historiador áulico vino a componer una especie de “*Odisea dinástica*” por entregas.

De ahí que Lope insuflara el orgullo patriótico en sus comedias mediante la identificación de las gestas del héroe de sangre real con la historia de España. Ese tono de exaltación épica, esa suerte de epinicios protonacionales declamados desde el escenario para educar en el halago los oídos de los súbditos, lo conseguía el autor mediante monólogos versificados del siguiente tenor:

Nadie tiene atrevimiento
como español, nadie tiene honor
como español, nadie aliento
como español, nadie amor
como español ¡Bravo intento!
¿Quién defiende su tierra?
Español. ¿Quién a su rey?
Español. ¿Quién hace guerra?
Español. ¿Quién guarda ley?
Español. (Español) todo lo encierra ³¹.

³⁰ F. Lope DE VEGA: *Obras completas*, Prosa III: *Epistolario*, I: (1604-1633), Madrid 2008, p. 304. Para la biografía del Fénix véanse las obras de S. VARGA: *Lope de Vega*, Madrid 2002, y de F. B. PEDRAZA JIMÉNEZ: *Lope de Vega, vida y literatura*, Valladolid 2008.

³¹ Cit. por T. FERRER VALLS: “Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (II)...”, *op. cit.*, pp. 26-27.

Del mismo modo, en *La Jerusalén conquistada* (1609), el Fénix se lamenta de que ni Torquato Tasso ni otros autores europeos hubiesen mencionado la heroica participación española en las cruzadas:

[...] por lo menos –se justifica Lope– yo he escrito con ánimo de servir a mi patria tan ofendida siempre de los Historiadores extranjeros, y por culpa de las pasadas guerras de los Moros, tan falta de los propios³².

El estudio de los textos dramáticos de Lope en forma de alegorías identitarias ha sido abordado recientemente por David Guinart Palomares. Las obras en las que aparece el personaje “España” son, en orden cronológico: *El cerco de Santa Fe e ilustre hazaña de Garcilaso de la Vega* (1596–1598), *La Santa Liga* (1595–1603), *El cardenal de Belén y vida de san Jerónimo* (1610), *El mejor mozo de España* (1610–1611), *La limpieza no manchada* (1618), *La juventud de san Isidro* (1622), *El Brasil restituído* (1625), *El piadoso aragonés* (1626) y *La vida de san Pedro Nolasco* (1629). El autor valenciano lee estas obras en clave nacionalizadora. Para concluir que, unidos aún el trono y el altar:

[...] la figuración imaginaria de la nación como sujeto histórico se estaba fraguando, preparando el camino para que se la llegara a ver como sujeto político en los siglos posteriores³³.

Estas alabanzas lopescas de lo español se formulan en paralelo a la literatura política que defiende la pertenencia de los súbditos a un colectivo llamado “España” o “Monarquía española”. Se trata de la autoimagen de los súbditos a la que hace alusión Ricardo García Cárcel en su repaso de las memorias históricas hispanas:

En la España del Quijote hay una conciencia nacional que va más lejos de lo puramente geográfico o local. A finales del siglo XVI se estaba debatiendo, por primera vez, el concepto de nación española... (Y ello) a partir de la atribución a la monarquía española de unas determinadas funciones o misiones que cumplir, misiones que pronto se deslizarán desde la monarquía misma al país en que tal monarquía se inserta³⁴.

³² F. LOPE DE VEGA: *La Jerusalén conquistada*, Madrid 1609 [reed. de J. de Entrambasaguas, 1954], Prólogo al Conde de Saldaña, Tomo I, p. 20, 13–16.

³³ D. GUINART PALOMARES: “Las alegorías de España en la comedia lopesca”, en *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo* n° 7 (2003), pp. 159–172.

³⁴ R. GARCÍA CÁRCEL: *La herencia del pasado: las memorias históricas de España*, Barcelona 2011, p. 103.

La identidad colectiva de la España áurea se sustentaba en tres pilares: uno político, el de la monarquía común, cuya cabeza eran los reinos peninsulares y sus extremidades el resto de los territorios; otro religioso, basado en la unidad confesional; y un tercero relacionado con la prevalencia de la lengua castellana sobre las demás lenguas del Imperio ³⁵.

La propaganda de la Monarquía Católica

En tercer lugar, la legitimación de la monarquía católica en los dramas históricos de Lope coincide con la consolidación del absolutismo como régimen político imperante ³⁶. El Fénix pone el teatro histórico al servicio del imaginario monárquico, el cual se manifiesta en tres acepciones, a saber:

- 1ª) El rey es hacedor de justicia y gobierno.
- 2ª) El monarca católico, entre cuyos títulos figura el de rey de Jerusalén, está obligado a proseguir la cruzada contra los infieles en defensa de la fe verdadera.
- 3ª) El soberano español, merced a sus pretensiones universalistas, ejerce su jurisdicción sobre unos territorios conquistados por una monarquía en expansión.

La primera acepción, la de justicia y gobierno reales, aparece en obras como *Fuenteovejuna*, *Peribáñez y el comendador de Ocaña* y *El alcalde de Zalamea*, donde el rey actúa como “hacedor de justicia” frente a los abusos señoriales. De manera que, en el desenlace de la trama, siempre se impone la potestad real sobre el atropello cometido contra los vasallos, entrando en escena el soberano para restablecer el orden alterado por los malos gobernantes.

En otras comedias, el Fénix afirma de forma rotunda la soberanía del monarca sobre el reino. En *El mejor alcalde, el rey* su título habla por sí mismo. En *El duque de Viseo* escribe: “El rey es nuestro dueño absoluto”. En la mencionada *Fuenteovejuna* un personaje labriego dice: “el rey solo es señor, después del cielo”.

³⁵ J. ÁLVAREZ JUNCO: “Memoria e identidades nacionales”, en J. G. BERAMENDI, M^a J. BAZ VICENTE, M. PÉREZ LEDESMA (coords.): *Identidades y memoria imaginada*, Valencia 2008, pp. 181-200. Cit. por D. GUINART PALOMARES: “Las alegorías de España...”, *op. cit.*

³⁶ J. A. MARAVALL: *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona 1990, y J. L. BERMEJO CABRERO: *Derecho y pensamiento político en la literatura española*, Madrid 1980, pp. 161-186.

También la obra de Francisco de Rojas Zorrilla evidencia la primacía del monarca: “*Del rey abajo, ninguno*”.

La jurisdicción real está por encima de toda autoridad, resolviendo pleitos con un poder incontestable, al que han de plegarse señores, comendadores, corregidores, oficiales y el mismo pueblo, el cual cifraba en esa autoridad soberana la única solución a sus problemas. El rey aparece como la encarnación de la justicia y desde su sabiduría dicta sentencia³⁷.

La segunda acepción, la de monarca católico, se da en piezas que alientan el espíritu de cruzada contra los enemigos mahometanos. Una ideología militante muy viva en la España del momento que, como defensora de la fe cristiana, estaba guerreando contra el Gran Turco para hacerse con la talasocracia mediterránea. No en balde el Monarca Católico lucía el título de “rey de Jerusalén” y fue el adalid de la coalición cristiana que salió triunfante de la batalla naval de Lepanto. Tal como reconoce su derrota el personaje de Uchalí en la comedia *La Santa Liga*:

No me sigáis, dejadme, porque a solas
mejor podré llorar mi desventura,
aunque fuera mejor entre las olas
haber tenido incierta sepultura.

Bien os temí, banderas españolas,
que sé vuestro valor, fuerza y ventura.
Allí no me creyó; por eso aplica
su cabeza don Juan en una pica.

A pesar de Mahoma, ¿con qué cara
en la del Gran Señor pareceremos?
Diremos que a Filipo el cielo ampara
o que Pío Quinto es santo le diremos.

Hasta la tierra aquí se vende cara;
largad las velas y moved los remos,
llevadme a Argel, reniego de Mahoma,
o a Meca, porque allí sus huesos coma³⁸.

Entre sus piezas de carácter cruzado está *La tragedia del rey don Sebastián* (ca. 1594), evocadora de la otra célebre batalla, la de Alcazarquivir, que tuvo lugar en suelo marroquí en 1578, a resultas de la cual se produjo el mito del sebastianismo

³⁷ F. MARTÍNEZ MARTÍNEZ: “El derecho común en la obra de Lope de Vega: unos breves apuntamientos”, en <http://bibliohistorico.juridicas.unam.mx/libros/4/1855/24.pdf>

³⁸ LOPE DE VEGA: *La Santa Liga*, edición de M. Renuncio Roba, versos 2753-2768, en <http://www.comedias.org/old/Lope/SantaLiga.pdf>

y la posterior anexión de Portugal a la monarquía hispana. Esta sangrienta jornada impactó en la generación de Lope, que luchó en la isla Terceira y le dedicó sonetos, epitafios y una comedia para los corrales por encargo, en la que se mezcla el asunto bélico con la conversión al cristianismo de la figura de don Felipe de África³⁹.

Pero, sobre todo, destaca *La Jerusalén conquistada*, que, publicada en 1609, se reeditó en 1611 y 1619, al convertirse en el poema épico nacional que ya intentara con *La Dragonteia* (1598) y *El Isidro* (1599). Esta epopeya trágica está ambientada en la Tercera Cruzada, cuando, a fin de reconquistar Jerusalén en las manos demoníacas de Saladino, el comediógrafo áureo se tomó la licencia de poner a Alfonso VIII luchando a brazo partido junto a Ricardo Corazón de León. Aunque el monarca castellano nunca estuvo en Tierra Santa, era admisible, como sucedía en el drama histórico lopesco, la inclusión de episodios fantásticos que contribuyesen a la belleza literaria.

Nuestro autor, inspirado por el estilo y el ambiente de la obra de Torquato Tasso, pretendió destacar los méritos de España y sus gentes. A tal efecto, tras repasar la ascendencia de Alfonso VIII desde el inicio de la Reconquista, concluye con una octava real encareciendo la españolidad:

Teme a español, que todas las naciones
Hablan de sí, y al español prefieren,
Español tiene en obras las razones,
Todos grandezas de español refieren:
Español vence en todas ocasiones,
Todos de español defensa quieren,
El español no envidia, y de mil modos
Es envidiado el español de todos⁴⁰.

Los artistas y literatos del Barroco, como demostramos en nuestro libro *La péñola y el acero*, cultivaron el discurso cruzado al calor de la euforia desatada por la victoria en Lepanto y la publicación de la *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso. El asunto de la reconquista de Jerusalén, irrealizable en el marco geoestratégico que enfrentaba a los Imperios hispano y otomano, desencadenó,

³⁹ F. B. PEDRAZA JIMÉNEZ: “Ecos de Alcazarquivir en Lope de Vega: *La tragedia del rey don Sebastián* y la tragedia de Muley Xequé”, en R. CASTILLA PÉREZ & M. GONZÁLEZ DENGRA (eds.): *La teatralización de la historia del Siglo de Oro Español...*, op. cit., pp. 591-605.

⁴⁰ Cit. por P. GARCÍA MARTÍN: *La péñola y el acero. La idea de Cruzada en la España del Siglo de Oro*, prólogo de J. M^a Díez Borque, Sevilla 2004, p. 156.

sin embargo, una suerte de mesianismo profético en la Corte de Felipe II. Pero también alumbró un buen puñado de libros sobre el triunfo cristiano por intercesión divina sobre las fuerzas infernales de los musulmanes ⁴¹.

Títulos sobre temática cruzada se sucedieron desde finales del siglo XVI hasta el primer tercio del XVII: *La Restauración de España* de Cristóbal de Mesa, *La conquista de la Bética* de Juan de la Cueva, *La Cristiada* de Diego de Hojeda, la *Hespaña libertada* de Bernarda Ferreira, la *Jerusalén restaurada* de Agustín Collado, etc.

De este tenor épico es *La Jerusalén conquistada* de Lope, donde adoba la lucha del rey Alfonso VIII contra el malvado Saladino mediante recursos propios de lo *meraviglioso cristiano*, del jaez de ángeles anunciadores, apariciones marianas y viajes iniciáticos. Por entonces, además de no haberse desvanecido el espíritu de la cruzada contra el Islam, se desempolvaban antiguas profecías para incitar al Rey Católico a restaurar el Templo de Salomón y asumir la jefatura de la liberación jerosolimitana. Las cruzadas, pues, estaban muy vivas en el imaginario de la España del Siglo de Oro ⁴².

La tercera acepción, la de rey universal, recoge la traslación conceptual del Imperio de la Cristiandad medieval a la Hispania moderna y la renovación territorial en la Monarquía Católica. De forma que mientras algunas obras dramatizan la conquista de otros pueblos, como *Los guanches de Tenerife* y *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* y *El Arauco domado*, otras piezas celebrativas conmemoran alguna hazaña imperial, como *La Nueva victoria del Marqués de Santa Cruz* y *El Brasil restituído* ⁴³. Pero todas refuerzan el mensaje que reza en la comedia *Los Chaves de Villalba*: “El mejor rey del mundo es el de España”. La idea de Imperio es consolidada por Lope cuando versifica en *Lo fingido verdadero*:

No le pidas tragedia; así los cielos
tu imperio ensalcen de este polo al otro:
que si tragedias son ruinas de imperios,
no es buen agüero de tu lauro el día ⁴⁴.

⁴¹ P. GARCÍA MARTÍN: *La péñola y el acero...*, *op. cit.*, pp. 57-78.

⁴² P. GARCÍA MARTÍN: *Historia visual de las Cruzadas modernas. De la Jerusalén liberada a la guerra global*, prólogos de C. Martínez Shaw, J. M^a Ridao, S. Abboud-Haggag y J. Israel Garzón, Madrid 2010, pp. 252 y ss.

⁴³ F. CALVO: *La dramatización de la historia...*, *op. cit.*, pp. 109 y ss.

⁴⁴ F. Lope DE VEGA: *Lo fingido verdadero*, publicación original en Madrid, por la viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez..., 1621; publicación en Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; Madrid, Biblioteca Nacional, 2009.

LA REPRESENTACIÓN TEATRAL Y LA RESPUESTA DEL PÚBLICO

El soberano, como va dicho, es pues, el representante de la historia. En el *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) de Sebastián de Covarrubias, dado a la imprenta el mismo año en que Lope disfrutaba de la paz familiar en la casa recién comprada de la calle Francos, se registran unas acepciones para las voces “representar”, “representantes”, “representación” y “representar” que aluden tanto a comediantes como a juristas.

Representar: dicese de “hazernos presentes alguna cosa con palabras, o figuras que se fixan en nuestra imaginación”...

“*Representantes*”: son así llamados “los comediantes, porque uno representa al Rey, y haze su figura, como si estuviese presente; otro el galán, otro la dama, etc.”.

“*Representación*” es “la comedia o tragedia”.

Y “*representar*” significa “encerrar en sí la persona de otro, como si fuera el mismo para sucederle en todas sus acciones y derechos, como el hijo representa la persona del padre. Esta materia es muy sutil y delicada cerca de los Iurisconsultos, a ellos me remito. Representación es acto de representar”⁴⁵.

Los ecos teatrales de estas palabras reverberan en los dramas históricos de Lope de Vega. Pues los actores hacen presente la figura del Rey en la obra escenificada. Encierran en sí su persona mediante la obediencia debida por el hijo al padre. Fingen la dignidad mayestática en ausencia del soberano. La respuesta de los espectadores del corral de comedias ante el imaginario monárquico durante una representación restauraba el ser ausente⁴⁶.

Ahora bien, la puesta en escena de la representación real viene de lejos, y casi siempre se asocia a las honras fúnebres, las cuales no dejan de ser ceremonias ensayadas al modo de las obras dramáticas.

De este modo, en la Roma imperial se colocaba un doble junto al lecho mortuario del emperador, una efigie que más tarde presidía su incineración. La quema del cuerpo y de su doble hacía que la *imago*, transformada en humo, ascendiese desde la tierra al cielo para reunirse con los dioses. El emperador subía de la hoguera a la eternidad en imagen y no en persona y, como el héroe griego muerto en

⁴⁵ S. DE COVARRUBIAS: *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid 1611. Véase prólogo de Roger CHARTIER al libro de F. BOUZA: *Imagen y propaganda...*, *op. cit.*, pp. 5-11.

⁴⁶ D. FREEDBERG: *El poder de las imágenes*, *op. cit.*, pp. 14-15 y 486-487.

combate o el santo padre cristiano, lo mejor le llegaba convertido en imagen y no petrificado en persona.

En la liturgia medieval, el término *representación* denominaba a una figura moldeada y pintada que emulaba al difundo. De ahí que a los reyes de Francia se les hiciese una copia, como sustitución del fallecido, que les acompañaba en los funerales mientras en cuerpo se corrompía. La efigie real, investida con la corona y el cetro del finado, escenificaba la continuidad dinástica, garantizaba la perpetuidad de la institución monárquica⁴⁷. La representación, en fin, se convierte en un rito de paso del poder, que se expresará en la fórmula gritada por el notario del reino: “El rey ha muerto ¡Viva el rey!”.

La respuesta del público en los corrales de comedias acataba el mensaje de la obediencia al soberano por la gracia de Dios. El poder municipal ya se había dado cuenta de la potencial didáctica de la historia que atesoraba el teatro y de la superioridad de la cultura oral sobre la escrita en la España del Barroco. Estas dos evidencias se reconocen en el Memorial que la Villa y Corte de Madrid eleva a Felipe II en 1598, unos años antes de la edición del *Arte nuevo de hacer comedias*, cuya tercera súplica a Su Majestad dice:

Mande advertir que en estos Reynos ha sido tan manifiesta la utilidad de las comedias, que nos excusa de repetir antigüedades y ajenas historias, y nos obliga a no perderla, pues comenzando por la sustancia de la comedia, ella es exemplo, aviso, retrato, espejo, dechado, doctrina y escarmiento de la vida, por donde el hombre dócil y prudente puede corregir sus pasiones, huyendo de vicios, levantar sus pensamientos aprehendiendo virtudes por medio de la demostración que de todo hay en la comedia y que tan poderosa es en los actos humanos; *de donde suele acaecer que más aprehende con los ojos que con el entendimiento. Allí se representa del Rey justo el fin dichoso*, de la felicidad el premio, del secreto la importancia, del ánimo la fortaleza, de la traición el castigo y de lo bueno y lo malo el último paradero, *que, solamente oído con razones, más visto al ojo con demostración impele en la memoria aún del más espacioso y menos obligado entendimiento no sólo a dexas el mal, más aún imitar el mismo bien que se ve*⁴⁸.

Del mismo modo, Lope componía sus comedias para “los que no saben” y para “los que entienden”, porque tanto el *vulgo* como los *discretos* oían y veían unas mismas obras que les llegaban más por la expresión verbal que por la escrita.

⁴⁷ R. DEBRAY: *Vida y muerte de la imagen...*, *op. cit.*, pp. 22-23.

⁴⁸ C. PÉREZ PASTOR: *Bibliografía madrileña o Descripción de las obras impresas en Madrid (siglo XVI)*, Madrid 1891. El subrayado es nuestro.

En el prólogo de *La campana de Aragón*, convencido de que el teatro, y dentro de él la figura del rey, es el mejor medio para enseñar la historia, el Fénix escribe:

La fuerza de las historias representadas es mayor que la leída, cuánta diferencia se advierte de la verdad a la pintura y del original al retrato: porque en un cuadro están las figuras mudas, y en una sola acción las personas; y en la comedia hablando y discurriendo, y en diversos aspectos por instantes, quales son los sucesos, guerras, pazes, consejos, diferentes estados de la fortuna, mudanças, prosperidades, declinaciones de Reynos, y periodos de Imperios, y Monarquías grandes ⁴⁹.

En suma, el público de los diversos estamentos sociales tenía una estética de lo oral, una percepción sensorial que hoy hemos perdido, la cual entroncaba con la tradición folclórica. De manera que, además de poseer un oído adiestrado en la escucha de versos a través de los romances y las canciones, dominaba el lenguaje visual puesto en escena. Por eso, el comediógrafo, ante la limitación presupuestaria en *apariencias* o decorados, recurría a la “decoración verbal” declamada por los actores y al vestuario de la primera actriz para ambientar el espacio en el que se desarrollaba la acción ⁵⁰.

No olvidemos que la teatralización de la vida social era uno de los rasgos distintivos de la España del Barroco. El arte de la disimulación, que los tratadistas asociaban a la prudencia y a la sabiduría política, se convirtió en un comportamiento fundamental para el éxito. Las apariencias obsesionaban a los españoles y éstos las ejercitaban como una práctica cultural cotidiana en pos del medro social. Es la cosmovisión que Calderón de la Barca refleja en *El gran teatro del mundo* ⁵¹.

⁴⁹ F. LOPE DE VEGA: Prólogo a *La campana de Aragón*, *op. cit.* Sobre las relaciones entre cultura oral y escrita véanse las obras de M. CHEVALIER: *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid 1976; R. CHARTIER: “Ocio y sociabilidad: la lectura en voz alta en la Europa moderna”, en *El mundo como representación*, Barcelona 1992, pp. 121-144 y M. FRENK: *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, México 2005.

⁵⁰ J. M. DÍEZ BORQUE: “El teatro en la época barroca”, en *Historia de España* dirigida por Ramón Menéndez Pidal, vol. XXVI: *El Siglo del Quijote* (1580-1680). *Las letras. Las artes*, Madrid 1992, pp. 233-234.

⁵¹ P. GARCÍA MARTÍN: ponencia titulada “De letras y medros...”, *op. cit.*

CONCLUSIONES

Los escritores de la España del Siglo de Oro mal vivieron de sus creaciones literarias. La mayoría llevaron una existencia modesta y sólo unos pocos afortunados recibieron un sueldo al servicio de un noble. Cervantes fue la regla, Lope la excepción.

Estos ingenios áureos aspiraban a hacerse con un capital simbólico y unos bienes materiales. El capital simbólico se plasmaba en valores honoríficos como la distinción, la notoriedad y el prestigio. Los bienes materiales derivaban de los cargos remunerados, el clientelismo nobiliario, la influencia política y el éxito teatral y editorial⁵².

Dentro del elenco de la República de las Letras, el Fénix fue la figura más destacada entre los que Noël Salomon llamó “escritores de mercado”, aquéllos que pudieron vivir de la venta de sus libros, de los encargos editoriales o de la representación de sus comedias⁵³.

Nuestra primera conclusión es que, mientras hallaba acomodo pasajero como secretario o durante su búsqueda de patrocinio, Lope autopromocionaba su imagen a través de los elogios de los libros, los epistolarios y los retratos pictóricos.

Las edades de la vida del Fénix dibujan una imagen para cada estado. En el retrato que Francisco Pacheco, maestro y suegro de Velázquez, le hizo a nuestro autor, incorporándole al elenco de varones ilustres de la España del Siglo de Oro, se delinear los rasgos del talento precoz que estaba mudando en “*fábula de la Corte*”, prestas sus sienes a ser coronadas de laureles. Para el que versificar y requebrar, como rima en una de sus piezas primerizas *El remedio en la desdicha*, eran su razón de ser. Lo que se me antoja bautizar como el discurso de las letras y las faldas. El carácter del joven enamorado.

La pintura del escritor elevado a *Fénix de los Ingenios* ansía desprender el carisma de un caballero de Orden Militar. Pues investido de las galas sobrias de San Juan, en un óleo atribuido a Eugenio Cajés, resaltan las albas cruces ochavadas sobre su hábito negro. Del mismo modo en que la nobleza generosa de

⁵² M. BLANCO: “Poéticas, retórica y estudio crítico de la literatura”, *Bulletin Hispanique* 1 (2004), p. 223. Cit. por A. CAYUELA: “La vida cotidiana de los escritores en el siglo XVII. Entre Historia y Poesía”, en M. PEÑA (ed.): *La vida cotidiana en el mundo hispánico (siglos XVI-XVIII)*, Madrid 2012, p. 367.

⁵³ N. SALOMÓN: “Algunos problemas de sociología de las literaturas de lengua española”, en *Creación y público en la literatura española*, Madrid 1974.

Malta lo hacía sobre la sangre dudosa de otros institutos de paladines cristianos. Empero alejado del frente de batalla abierto ante el avance del Gran Turco, a resguardo del peligro de cautiverio berberisco, el dramaturgo apenas semeja un “cruzado de salón”. En cambio, es su momento álgido donjuanesco, su cacería más exitosa de damas bizarras a la manera del *Gran Burlador* modelado por Tirso de Molina, su ardor erótico consumado en los altares de Venus y Fortuna para reírse hasta de su sombra. La inclinación del adulto enamorado.

Por fin, la figura del amanuense provento, lienzo anónimo al que se ha dado en llamar “retrato de anciano”, ataviado de clérigo y sedente ante un bufete amueblado de volúmenes, plumas y tintero, lamenta el amor perdido de la mocedad, se guarece en el refugio libresco de la senectud, entrambos añorados en las estrofas nostálgicas de *La Filomena*. ¡Mal síntoma era convocar la dulzura de los recuerdos cuando más amargaban las ausencias! Porque los títulos que rotulan sus tejuelos, del tenor de *El Laurel de Apolo* y *La Arcadia*, junto a la estatuilla del dios de las Musas posado en una hornacina hacia la que señala el poeta, conciertan la *vanitas* del sueño de un tenorio despechado, el *tempus fugit* de la gloria mundana para un sacerdote dubitativo. Apenas el consuelo del viejo enamorado⁵⁴.

Por su parte, Antonio Sánchez Jiménez en su obra *Lope pintado por sí mismo...* demuestra:

⁵⁴ Los tres retratos sobre las edades de la vida de Lope de Vega a los que aludimos se hallan en las colecciones siguientes. El de Francisco Pacheco, que hemos consultado en la Biblioteca Nacional de Madrid, forma parte del cuaderno que contiene los dibujos realizados a lápiz de los prohombres hispalense que pasaron por su tertulia a lo largo de medio siglo. Se trata de una fotolitografía impresa en Sevilla, por Gironés y Orduña, en 1883, intitulada: “Reproducción fotolitográfica del dibujo realizado por Francisco Pacheco para la colección de retratos de los principales personajes de su época, reunidos en el *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables Varones*, que no fue concluido ni llegó a editarse en vida de Pacheco. El elogio fue publicado por Baltasar Elisio de Medinilla como prólogo a la primera edición de la *Jerusalén conquistada* (Madrid, 1609), indicando que se había tomado del libro Pacheco. Según Bassegoda, el retrato original no debió tomarse del natural, sino que se realizaría a partir de grabados antiguos, en concreto la estampa que ilustra la edición sevillana de su novela *El peregrino en su patria* (1604). Numeración autógrafa de Pacheco en el margen izquierdo: ‘56’”. Los otros dos se encuentran en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid. El asignado a Eugenio Cajés es un lienzo del primer tercio del siglo XVII, titulado “Retrato de Lope de Vega”, el cual procede de las colecciones del Marqués de Altamira, Cardenera y del General Nogués. Y el último, de origen similar, se ha dado en llamar “Retrato de Lope de Vega, anciano”, siendo descrito como: “Óleo sobre lienzo. Figura de más de medio cuerpo, sentada hacia la derecha en frailerio ante bufete... Fondo oscuro. Vestido de clérigo”.

[...] cómo Lope de Vega se representó a sí mismo en su poesía, ya sea en la figura del narrador o en la de sus numerosos seudónimos. (También investiga) qué le movió a hacerlo, y cómo reaccionaron tanto sus contemporáneos como los lectores de siglos posteriores ante estas imágenes del poeta. En cierto sentido, analizamos el papel activo de Lope en la creación y difusión de su propio mito o mitos.

De ahí que ensalzase a los monarcas católicos en sus dramas, ofreciéndose como cronista histórico para conseguir el cargo de cronista real. Este empeño personal, se trasluce, por poner un ejemplo, en el siguiente diálogo de *La corona merecida*:

Mirad si importa agradar
a los reyes en su gusto...
—dice el personaje de Don Pedro
Fuera de que hacerlo es justo,
es camino de medrar
—le responde un ambicioso Don Manrique ⁵⁵.

La segunda conclusión es que el teatro lopesco contribuyó a popularizar el imaginario monárquico a través de la escena y de la imprenta, formando parte del repertorio del *Arte nuevo de hacer comedias* que tanto éxito de taquilla cosechó en los corrales de comedias. Para ello, no tuvo ningún reparo en manipular las fuentes históricas, mitológicas y literarias, a fin de comunicar el mensaje dramático.

El objetivo consistía en adaptar la figura de reyes históricos al pensamiento político coetáneo y a las necesidades de sus comedias, por lo que, obviando los hechos históricos, convertía a sus personajes en monarcas convencionales, como escribe Richard Young:

Lo importante en cada uno no es la verosimilitud histórica, sino la verosimilitud y la coherencia temáticas, lo que permite al dramaturgo cambiar o exagerar, e incluso suprimir los rasgos más característicos de un personaje histórico para que se ajuste a la presentación del tema de su comedia ⁵⁶.

⁵⁵ A. SÁNCHEZ JIMÉNEZ: *Lope pintado por sí mismo. Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Woodbridge 2006, p. 2. A partir, pues, de la obra poética del Fénix, este profesor de la Universidad de Miami distingue las sucesivas etapas del poeta enamorado, el poeta del pueblo y el pecador arrepentido. Las edades de la vida que *mutatis mutandi* nosotros hemos calificado de joven enamorado, el adulto enamoradizo y el viejo enamoriscado.

⁵⁶ R. A. YOUNG: *La figura del rey y la institución real en la comedia lopesca*, Madrid 1979, p. 30.

Y la tercera conclusión es que el drama lopesco contiene una lección magistral sobre la historia como maestra de vida. En sus tramas está muy presente el principio de la obediencia debida al monarca por los súbditos, como en el tributo de las cien doncellas de *La otra batalla de Clavijo*, las razones honestas de Juan Labrador en *El villano en su rincón*, el hombre barroco que concibe el poder rayano en lo divino y que permite que su vida se arruine por obedecerle en *La Estrella de Sevilla* y el agradecimiento del personaje de Carlos a los soberanos así expresado en *La obediencia laureada y primer Carlos de Hungría*:

A General me levanta,
yo del palo que servía
de gineta, hize bastón
por más obediencia mía.
Y este día venturoso
que nuestra Reyna divina
me pone en tan alto estado
y el cetro a mi mano aplica.
Del mismo bastón le hago,
porque el mismo palo sirva
de bastón, gineta y cetro,
por más obediencia mía⁵⁷.

Esa obediencia “ciega” se correspondía con las metáforas del rey como “cetro con ojos” y “vara vigilante”. Unas expresiones políticas que, omnipresentes en la iconografía y en la literatura del Barroco, traducían la necesidad absoluta de control que tenía el soberano⁵⁸. Unos atributos simbólicos que, una vez casados el bastón de mando y la espada castigadora, son empuñados por el rey en calidad de representante de la historia, como escribe Walter Benjamin:

El soberano mantiene la historia. Es el poder del *katechontos* (aquel que retrasa o acelera la historia), el que impide que el tiempo se hundiese en la nada y en la catástrofe. El soberano es el representante de la historia. Sostiene el acontecer en su mano como un cetro⁵⁹.

⁵⁷ Lope DE VEGA: *La obediencia laureada o primer Carlos de Ungría*, publicación original en Madrid: Por la viuda de Alonso Martin, a costa de Miguel de Siles librero, vendese en su casa..., 1615; publicación en Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; Madrid, Biblioteca Nacional, 2009.

⁵⁸ F. DE LA FLOR: *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco*, Madrid 2009, pp. 119-123.

⁵⁹ W. BENJAMIN: *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia*, Chile 1996, p. 78.

El *Arte nuevo de hacer historia de España* estuvo vigente en los corrales de comedias durante la primera mitad del siglo XVII. Porque cuando Lope muere en 1635 se estaba produciendo un cambio de época. Poco después de la Guerra de los Treinta Años, la derrota sancionada por la paz de Westfalia hizo cobrar conciencia a los españoles del fin de su hegemonía política y de su nueva posición en el mundo. Los intelectuales de la nueva generación abandonaron el discurso imperial y, ante la crisis del poder regio, se entregaron a las historias locales y a un destino plural⁶⁰.

El imaginario monárquico en las obras del Fénix dejó paso a los nuevos ideales de la propaganda del poder. La reformación y la reputación protagonizarán la gobernanza del Rey Planeta.

⁶⁰ El último ensayo de una historia general de España es la *Corona Gótica* (1648) de Saavedra Fajardo. Para él la historia sólo debe estar al servicio de la política, ser *magistra vitae* de reyes, ministros y pueblos enteros. Sino que el rey debe aprender el ejercicio de las armas y las enseñanzas de la historia para “acertar en los negocios de la monarquía” [D. SAAVEDRA FAJARDO: *Corona Gótica*, ed. de J. L. Villacañas, Murcia 2008, pp. 21-26 (www.biblioteca-antologica.org/.../SAAVEDRA-FAJARDO-Idea-de-un-p...?)].